1—15 WRZESIEŃ 1946
NR 3 ROK 1
Cena 15 zł

film

DWUTYGODNIK

Alf Kjellin i Mai Zetterling w filmie szwedzkim reżyserii Alfa Sjöberga p. t. „Skandal"

„Feldzug in Polen" — Warszawa

„Wielki przełom" — Stalingrad

FILMY O WOJNIE

W okresie międzywojennego dwudziestolecia poznaliśmy kilka typów filmów wojennych. Do najrzadszych należały obrazy dokumentalne, złożone z autentycznych choć przypadkowych i niedoskonałych technicznie zdjęć epizodów pierwszej wojny światowej. Później zaczęły powstawać filmy artystyczne o tendencjach pacyfistycznych, będące mniej lub więcej dobitnym aktem oskarżenia wojny, jako bezsensownej rzezi milionów niewinnych ludzi. Kinematografia światowa stworzyła w tym zakresie szereg wybitnych obrazów, z których takie, jak „Na zachodzie bez zmian" L. Milestone'a, „Drewniane krzyże" R. Bernarda, „Ziemia niczyja" Trivasa lub „Najeźdźcy" Pabsta należą do najlepszych osiągnięć sztuki filmowej. Od tych filmów pełnych głębokich idei humanitarnych, zaczęły jaskrawo odróżniać się obrazy wojenne, które powstawały w Niemczech w okresie ostatnich lat pokoju. I one mówiły o wojnie jako o „krzywdzie" niemieckiej, którą należało pomścić. Przy pomocy filmu Hitler szczuł swój naród do nowych zbrodni.

Rozpętała się druga wojna światowa.

Wśród wielu środków, jakie państwa walczące zmobilizowały do jej prowadzenia nie zabrakło i filmu. Wzrastające znaczenie filmu, jako środka dokumentacji i propagandy, znalazło w czasie ostatniej wojny swe wielokrotne potwierdzenie.

Z dziesiątków milionów metrów taśmy, nakręconej w ogniu walk przez operatorów - żołnierzy, powstawały pasjonujące obrazy dokumentalne, które w przyszłości będą najlepszymi podręcznikami historii. Niezwykła obfitość materiału zdjęciowego oraz doprowadzona do perfekcji sztuka montażu, przyczyniły się do stworzenia nowego stylu filmów dokumentalnych. Jest to już nie zlepek przypadkowych zdjęć, czy też zestawienie luźnych epizodów wojennych, lecz artystycznie skomponowana całość, ukazująca wszystkie przyczyny i skutki wydarzeń wojennych.

„Stalingrad", „Berlin", „Prawdziwa sława", „Zwycięstwo na pustyni" — to najważniejsze etapy niedawnych zmagań, ujęte w formę sugestywnych reportaży filmowych. Nawet propagandowe, pełne fałszywego zgiełku zwycięskich fanfar, filmy niemieckie znajdują swe zastosowanie, gdy w połączeniu ze zdjęciami aliantów pozwalają na obiektywne przedstawienie działań po obu walczących stronach.

I nasza młoda kinematografia ma już swój dorobek na tym polu. Zdjęcia Czołówki Filmowej W. P. złożyły się w szereg filmów dokumentalnych, wśród których „Bitwa o Kołobrzeg" i „Zagłada Berlina" posiadają niepowszednią wartość historyczną.

O wojnie mówi nam nie tylko film dokumentalny. Jej sprawy oglądane z najrozmaitszych punktów widzenia są tematem wielu filmów artystycznych, które powstały niejako na marginesie wojny i stanowią jej filmowy komentarz. Rzeczywistość wojenna wysunęła w każdym kraju moc problemów socjalnych, wymagających specjalnego oświetlenia czy też spopularyzowania wśród najszerszych warstw społeczeństwa. Powodzenie wielu akcji, służących mobilizacji wszystkich sił danego narodu do walki z wrogiem, przypisać należy w dużej mierze filmowi.

Dzięki obrazom fabularnym, poruszającym ważne zagadnienia wojenne, film był w krajach alianckich krzewicielem szlachetnej propagandy. „Płomień nie zgasł", „Zajazd na rozdrożu", „Piękna płeć" — to typowe filmy tego rodzaju. Można im czynić wiele zarzutów. Większość z nich jest raczej inscenizowanym reportażem niż dojrzałym utworem artystycznym.

Najnowsze osiągnięcia w dziedzinie filmu wojennego, a zwłaszcza radziecki „Wielki przełom", wskazują jednak, że realizatorzy filmowi są na dobrej drodze. Dlatego możemy być pewni że prawdziwy artystyczny film o wojnie, głęboko traktujący jej najistotniejsze problemy powstanie już w niedalekiej przyszłości.

ZBIGNIEW PITERA

WIELKI PRZEŁOM

Reżyseria:	F. Ermler	Wykonawcy:
Scenariusz:	B. Czyrskow	M. Dzierżawin, P. Andrijewski
Muzyka:	G. Popow	J. Tołubiejew, A. Abrikosow,
Zdjęcia:	A. Kolcaty	A. Zrażewski, M. Wernes,
	i I. Szyfrin	W. Marew, P. Wołkow.
Produkcja:	Wytwórnia	„Lenfilm" w Leningradzie

Wśród filmów o tematyce wojennej „Wielki przełom" zajmuje pozycję specjalną. Filmy, które dotychczas oglądaliśmy ukazywały nam wojnę w sposób reportażowy lub też posiadały fabułę, łączącą w jedną całość różne epizody wojenne. Filmy te zawierały zdjęcia dokumentalne, bądź inscenizowane, albo też stanowiły połączenie jednych i drugich. Mówiły one o wojnie w formie zewnętrznego opisu. Człowiek biorący udział w wydarzeniach wojennych był zazwyczaj ukazywany jako nieznaczna cząstka olbrzymiej machiny militarnej, której główne sprężyny pozostawały niewidoczne.

Realizatorzy filmu „Wielki przełom" postawili przed sobą ambitne zadanie: odsłonić ukryty mechanizm wojny, pokazać gdzie i jak zapadają decyzje i powstają plany operacyjne. W rezultacie oglądamy wojnę z nowego punktu widzenia, niejako od wewnątrz, od strony środków dyspozycyjnych jednego z ważnych frontów. Te ośrodki — to sztaby wojenne, gdzie pochyleni nad mapami stratedzy obmyślają posunięcia w wielkiej grze, stanowiącej o losach świata.

Trzeba przyznać, że jest to środowisko pod względem zewnętrznym zupełnie nieatrakcyjne. Gigantyczne zmagania milionów ludzi — tu widoczne są w postaci nieznacznych pociągnięć ołówka na mapie sztabowej. Aby zainteresować widza tymi niepozornymi kulisami wojny, trzeba umieć odsłonić ukryte związki między pracą sztabu a akcją jednostek wojskowych na froncie. Jeśli to się uda, wówczas cały dramatyczny sens wojny uwidoczni się w skali najszerszej, a przeżycia emocjonalne widza osiągną stopień najwyższy.

Tak właśnie oglądamy wojnę w filmie „Wielki przełom".

Bitwa stalingradzka była już tematem kilku filmów. Jej autentyczne oblicze pokazały nam kroniki wojenne zmontowane ze zdjęć operatorów frontowych. „Dni i noce" były pierwszą próbą artystycznego spojrzenia na historyczną rzeczywistość Stalingradu w oparciu o kanwę fabularną.

„Wielki przełom" — to Stalingrad widziany z nowej perspektywy, która pozwala zrozumieć i należycie ocenić sukces strategii radzieckiego dowództwa, a jednocześnie tym pełniej pojąć bohaterstwo bezimiennej masy żołnierskiej.

Film Fryderyka Ermlera mówi o powszechnie znanych i szeroko omawianych faktach, należących do najświeższej historii. Ten brak dystansu jest zazwyczaj przyczyną największych trudności przy próbach artystycznej interpretacji zbyt bliskich nam czasowo wydarzeń. Ermler uniknął tych trudności przez posunięcie śmiałe, nawet ryzykowne, ale najzupełniej celowe. Zrezygnował z odtworzenia autentycznych postaci dowódców i odrzucił te drobne realia, które mogłyby go krępować jako artystę. Mimo to „Wielki przełom" jest bardziej zgodny z prawdą historyczną niż niejedna relacja kronikarska.

Swój silny wyraz dramatyczny osiąga film dzięki temu, że wiąże wszelką akcję na froncie nie tylko z chłodną, matematyczną kalkulacją przy stole sztabowym — lecz pokazuje, że każda decyzja powzięta przez dowódcę jest wynikiem głębokiego namysłu, wahań, nie rzadko walki wewnętrznej i odwagi. Dzięki temu wszystkie postaci, występujące w filmie a przede wszystkim sylwetki generałów: Murawiewa i Pantelejewa stały się niezwykle żywe, plastyczne i pogłębione psychologicznie. Pokazano nam ludzi wielkich, a jednocześnie tak bliskich i zrozumiałych, że czujemy się z nimi związani. Przeżywamy ich niepokój i przez to razem z bohaterami uczestniczymy w wielkiej grze wojennej aż do jej ostatecznego rozstrzygnięcia.

Psychologiczna metoda charakterystyki użyta została konsekwentnie w odniesieniu do wszystkich postaci filmu. Nawet drugoplanowe, epizodycznie ukazane osoby żyją swoim własnym, odrębnym życiem wewnętrznym. Każda z nich, bez względu na rangę, jest współtwórcą nadchodzącego zwycięstwa. Każda postać jest ważna, każda jest cząstką wielkiego, żywego mechanizmu walczącej armii. Postaci te stają się symboliczne i reprezentują cały naród, owładnięty jedną wolą nieustannej walki. Taki jest np. szofer dowódcy frontu — Minutka, który w dramatycznym momencie bitwy zgłasza się jako ochotnik do naprawienia przerwanej linii telefonicznej. Pod huraganowym ogniem nieprzyjaciela, ranny w rękę, czołga się wzdłuż przewodu, trzymając w zębach zerwany koniec drutu telefonicznego. W sztabie nerwowe oczekiwanie. Wreszcie linia naprawiona. Z dowództwa frontu biegną rozkazy do walczących dywizji. Słychać rozmowę telefoniczną dowódców. Na tle ich głosów wypowiadanych krótkim, urywanym tonem komendy, widzimy Minutkę, leżącego bez życia. W kurczowo zaciśniętych ustach połączone druty telefoniczne.

Jest to niewątpliwie najbardziej wzruszająca scena w filmie, mówiąca bez patosu o bohaterstwie szarego żołnierza. Do innego rodzaju scen również znakomicie zainscenizowanych, należy moment oczekiwania na decydujący o losach bitwy atak niemiecki. Tu udało się reżyserowi szczególnie silnie uwypuklić charakter walki, w której obok rezerw ludzkich i materiałowych rozstrzygające znaczenie posiada sama koncepcja strategiczna. Zmagania wojenne stają się właściwie wojną mózgów. Siłą rzeczy sceny batalistyczne ustępują wówczas na plan dalszy, a cała uwaga skupia się na emocjonującym pojedynku dwóch myśli strategicznych, reprezentowanych przez generałów Murawiewa i von Klausa. Przegrana von Klausa — to klęska całej doktryny strategicznej Niemców, to przełomowy moment wojny, zapowiedź zwycięstwa.

Realizując film o Stalingradzie widzianym od strony pracy sztabu, reżyser Ermler uniknął szczęśliwie wszystkich nasuwających się niebezpieczeństw: przeładowania statyką i jednostajności scenerii. Na specjalną uwagę zasługuje dialog — pełen dynamiki i głębokich point, odznaczający się wysoką kulturą literacką.

Doskonała kompozycja scenariusza, realistyczne potraktowanie tematu, świetna gra aktorska i nieomylny kunszt reżyserski autora — złożyły się na dzieło, które możemy zaliczyć do najwybitniejszych osiągnięć kinematografii radzieckiej.

„Wielki przełom" zasługuje niewątpliwie na miano filmu epickiego.

Z. J. Terażycki

M. Dzierżawin i W. Marew w scenie z filmu „Wielki przełom"

FRYDERYK ERMLER

Fryderyk Ermler należy do czołowej grupy radzieckich reżyserów filmowych. Swą pracę na polu kinematografii rozpoczął w pierwszych latach po rewolucji, gdy młoda sztuka filmowa, tak jak inne dziedziny twórczości, znajdowała się w okresie eksperymentatorstwa. W walce różnych szkół i kierunków film poszukiwał własnego stylu i nowych rozwiązań formalnych.

W tym czasie Ermler naśladował dość bezkrytycznie niektóre chwyty reżyserskie Eisensteina, starając się wykorzystać nieznane dotąd możliwości artystycznego montażu filmowego.

Problematyką filmów Ermlera była zawsze problematyka obrazu człowieka, jego charakteru na tle aktualnych warunków społecznych i politycznych. Wobec bieżącej i historycznej rzeczywistości zajmuje zawsze postawę czujnego dialektyka.

Jeden z pierwszych jego obrazów „Katia-papierówka", przypominający tematycznie typowe filmy kryminalne okresu powojennego, zadziwiał realistycznym przedstawieniem środowiska wykolejeńców wielkomiejskich. Bohaterka filmu — młoda wiejska dziewczyna — przyjeżdża do miasta. Reżyser ukazuje, jak w nowych warunkach, w proletariackim otoczeniu przeobraża się psychika dziewczyny i dojrzewa jej światopogląd.

Naprzekór panującej wówczas modzie ignorowania aktora w filmie na korzyść autentycznych typów, Ermler obok Pudowkina kładzie główny nacisk na aktora i stworzenie żywego, psychologicznie pogłębionego obrazu człowieka.

Aktorom swoich filmów pozwala reżyser rozwinąć w całej pełni skalę ich ekspresji i osiągnąć najwyższy stopień dramatycznego wyrazu, niekiedy nawet ze szkodą dla kompozycji całości filmu.

Następny film Ermlera „Dom wśród zasp" — to wgląd w świat wewnętrznych przeżyć jednostki, utrwalenie w filmie zdobyczy noweli psychologicznej. Dalszy film „Szewc paryski" — wskazuje na nowe cechy stylu Ermlera: publicystyczne traktowanie tematu i wyjaskrawienie momentów dydaktycznych przechodzące niekiedy w manierę. Ta publicystyczność stylu osiąga swój szczytowy moment w ostatnim niemym filmie Ermlera „Odprysk imperium" i daje znać o sobie jeszcze później w dźwiękowym, dwuseryjnym obrazie „Wielki obywatel", cieszącym się niezwykłą popularnością w Z. S. R. R. Pierwszy z tych filmów opowiada historię człowieka, który stracił pamięć podczas pierwszej wojny światowej i ocknął się dopiero po rewolucji, co daje okazję do jaskrawego przeciwstawienia dwóch epok politycznych. Drugi mówi o życiu i pracy jednego z czołowych działaczy partyjnych i walce z reakcją.

W r. 1932 Ermler realizuje wespół z S. Jutkiewiczem świetny film „Turbina 50.000" (Wstrzecznyj), wyświetlany w Polsce przed wojną — a wkrótce po tym nie mniej udany film „Chłopi". Wydobycie mocnych akcentów dramatycznych, znakomite odmalowanie środowiska, a przede wszystkim świetne, pełne psychologicznej prawdy sylwetki bohaterów (niezapomniany stary majster z „Turbiny"!) — utorowały Ermlerowi drogę, zmierzającą w prostej linii ku psychologicznemu realizmowi.

W czasie wojny Ermler nakręcił film pt. „Ona broni ojczyzny", opowiadający tragiczną historię kobiety, która staje na czele oddziału partyzanckiego i walczy bezlitośnie przeciwko Niemcom, mszcząc się za wymordowanie jej najbliższych.

Pierwszą powojenną pracą tego reżysera jest „Wielki przełom".

Z. P.

„NASZ OKRĘT"

Scenariusz, reżyseria, muzyka . .	Noel Coward
Zdjęcia	Ronald Neame
Wykonawcy	Noel Coward
	John Mills
	Bernard Miles
	Celia Johnson
	Joyce Carey
	Kay Wals
Produkcja	„Two Cities Film"-

O to dzieje pewnego okrętu" — tymi słowami rozpoczyna znany dramaturg angielski Noel Coward swój nowy film.

Kontrtorpedowiec „Torrin", zbudowany w dokach brytyjskich na krótko przed wybuchem wojny, wypływa na morze, by pełnić swą odpowiedzialną służbę. W czasie bitwy o Kretę zostaje zatopiony przez lotnictwo niemieckie. Część załogi wraz z kapitanem ratuje się w gumowej łodzi. Wycieńczeni, ranni, zdani na łaskę żywiołu, atakowani przez Luftwaffe, ostatkiem sił trzymają się przy życiu. Przed oczami rozbitków przesuwają się obrazy z ich życia, wspomnienia smutne i radosne, chwile spędzane w domu, dramatyczne epizody walk — to wszystko co łączyło ich przeżycia osobiste z twardą służbą na okręcie. I w tym momencie dopiero zaczyna się właściwa akcja filmu.

Na zdjęciu N. Coward w filmie „Nasz okręt".

Dzieje okrętu ukazano poprzez sylwetki poszczególnych członków załogi. Powstał w ten sposób film o charakterze opisowym, ale równocześnie pełen mocnych akcentów lirycznych. Okręt — to nie tylko martwa konstrukcja, to przede wszystkim ludzie. Oni decydują o jego wartości i nadają mu treść. Historia „Torrina" staje się historią tych, którzy na nim służą. Okręt jest wspaniałym pretekstem do ukazania w sposób dyskretny lecz przekonywujący psychiki marynarza, którego życie zawsze wypełnia myśl o „jego" statku.

Każdy z epizodów jest wyodrębnioną konstrukcją dramatyczną i łączy się z całością poprzez osoby bohaterów lub okręt. Oryginalna kompozycja dramatyczna filmu zbliżona jest do budowy „Karnetu balowego" Duviviera. Taki sposób opowiadania o losach okrętu wprowadza autor zupełnie nieoczekiwanie i początkowo odnosi się wrażenie, że chwyt ten jest sztuczny i narzucony. Dopiero po pewnym czasie autor wciąga nas w tok narastających wydarzeń, które budzą coraz większe zainteresowanie i absorbują całkowicie naszą uwagę.

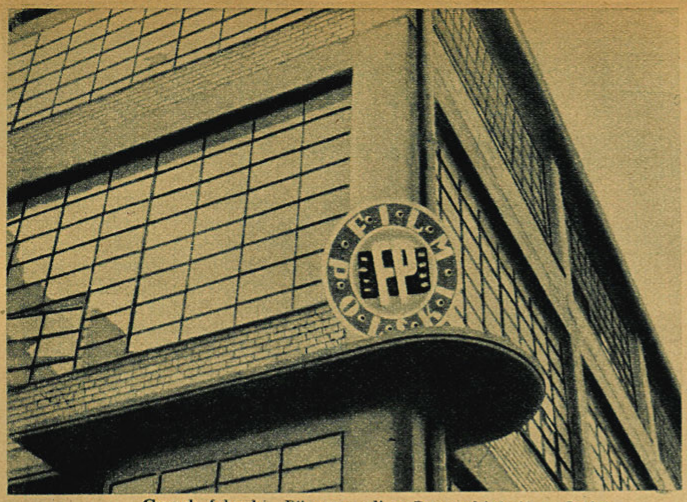
Reżyserię Noela Cowarda zaliczyć należy do najwyższej klasy realizatorskiej. Na specjalną uwagę zasługuje subtelnie wyreżyserowana scena rozstania kapitana z pozostałymi przy życiu członkami załogi okrętu. Kapitan (Noel Coward) ściska kolejno dłoń każdego ze swych podwładnych, a zarazem towarzyszy broni i przyjaciół, wypowiadając te same zdawkowe słowa pożegnania. I tylko nieznaczne zmiany intonacji głosu i wyraz jego oczu mówią o tym, jak wiele go łączy z tymi ludźmi i jak trudne jest pożegnanie. Tu odnosi sukces także Coward-aktor, zdumiewający niezwykle opanowanym sposobem gry.

Wartość obrazu podnoszą piękne zdjęcia morskie i pełne realizmu sceny walk jednostek floty brytyjskiej z nieprzyjacielem. Takich zdjęć dawno nie oglądaliśmy na ekranie. Praca operatorska i strona techniczna filmu na najwyższym poziomie.

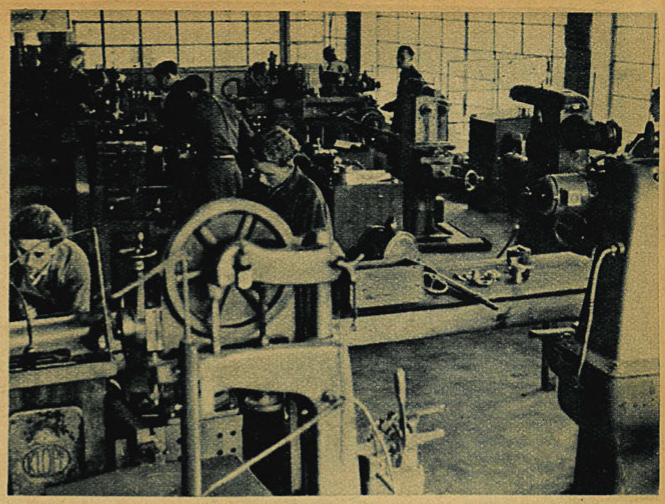
JERZY GIŻYCKI

NOEL COWARD

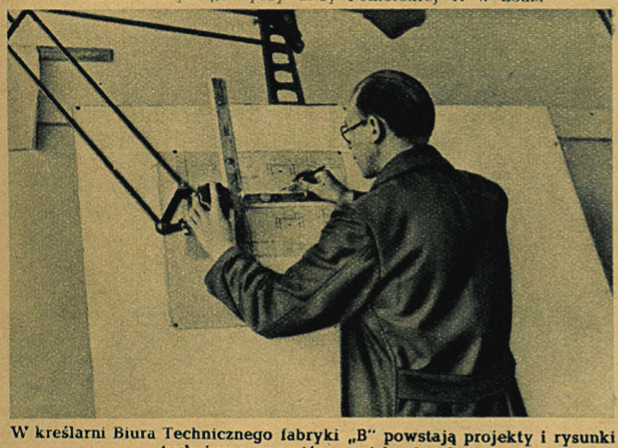
Noel Coward, twórca filmu „Nasz okręt", jest autorem wielu sztuk teatralnych, granych z wielkim powodzeniem na scenach angielskich i amerykańskich. Znanym filmem opartym na jego sztuce była „Kawalkada", wyświetlana przed wojną i w Polsce. W czasie wojny Coward stał się samodzielnym producentem i zrealizował dla największych wytwórni angielskich szereg interesujących filmów, wśród nich komedię „Wesoły duch" i dramat psychologiczny „Krótkie spotkanie". Coward jest wszechstronnie utalentowany: sam pisze scenariusze, reżyseruje, komponuje ilustrację muzyczną, bierze udział jako aktor i wreszcie jest kierownikiem produkcji swych filmów.



Gmach fabryki „B" przy ulicy Pomorskiej 41 w Łodzi



Fragment hali narzędziowej.



W kreślarni Biura Technicznego fabryki „B" powstają projekty i rysunki techniczne aparatów projekcyjnych.

Oto serce projektora filmowego: krzyż maltański, służący do przesuwania taśmy filmowej w ramce aparatu projekcyjnego. Właśnie widzimy, jak dokonuje się pomiaru dokładności wykonania krzyża maltańskiego. Precyzyjne przyrządy pomiarowe kontrolują gotowe części z dokładnością do 0,005 mm.

TAM, GDZIE POWSTAJĄ POLSKIE PROJEKTORY FILMOWE

Czy wiecie, że te 460 kin w Polsce, które ocalały z pożogi wojennej, bądź też zostały ostatnio odbudowane i uruchomione, musiałyby wkrótce zostać zamknięte gdyby...

... gdyby nie 2 fabryki „Filmu Polskiego" w Łodzi, z którymi chcemy dziś zapoznać naszych Czytelników.

Sprawa jest prosta: aparaty projekcyjne naszych kin to sprzęt przedwojenny, przeważnie zużyty, wymagający stale remontu — a zwłaszcza nowych części zamiennych.

Skąd je wziąć?

Niemcy, jako główny producent sprzętu kinowego przed wojną, nie wchodzą dziś w rachubę, a własnych fabryk tego rodzaju nigdy nie posiadaliśmy, bo nikomu na tym nie zależało. (Łatwiej było sprowadzać sprzęt kinowy z zagranicy).

Toteż w pierwszych miesiącach po wyzwoleniu kilkaset kinoteatrów polskich stanęło przed alternatywą: być albo nie być.

Oczywiście — być, ale jak długo?

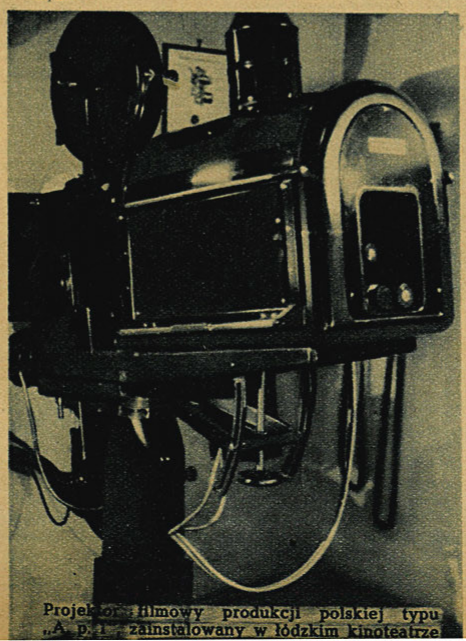
Miesiąc, rok, a potem?

Przed naszymi filmowcami, którzy dwa lata temu przystąpili do odbudowy kinematografii krajowej, piętrzyły się zadania na pozór niewykonalne. Nie wystarczyło zmontować bazy produkcji filmów — atelier i laboratoriów — trzeba było stworzyć nową, nieznaną dotąd w Polsce gałąź przemysłu: **produkcję sprzętu kinotechnicznego.**

Tak się też stało.

To łatwo powiedzieć. Nawet, gdy się znajdzie odpowiednie pomieszczenia, gdy uda się zdobyć kilkaset precyzyjnych maszyn, gdy sprowadzi się wysokogatunkowy surowiec, pozostaje kwestia najważniejsza: człowiek — fachowiec — inżynier i technik, obeznany z techniką kinową, wykwalifikowany majster i robotnik, a przede wszystkim konstruktor, który stworzy nowy, własny typ aparatu.

Wszystko to jest już dzisiaj faktem dokonanym.



Projektor filmowy produkcji polskiej typu „A. P. 1" zainstalowany w łódzkim kinoteatrze

Dnia 19 września ub. roku uruchomiona została w Łodzi fabryka projektorów, a już 28 kwietnia br. pierwszy aparat projekcyjny produkcji polskiej rozpoczął pracę w łódzkim kinie „Polonia". Tak więc w niespełna 8 miesięcy opracowano i wykonano prototyp krajowego aparatu projekcyjnego. Nawiasem trzeba dodać, że za granicą przed wojną opracowanie nowego typu projektora trwało kilka lat.

Dziś fabryka „B" łącznie z fabryką „A" (nastawioną przede wszystkim na produkcję reflektorów i sprzętu pomocniczego) mają na warsztacie serię kilkudziesięciu aparatów projekcyjnych krajowego typu. Fabryki produkują aparaty systemem półseryjnym, tzn., że poszczególne działy fabryk przestawiają się co pewien czas na produkcję różnych części. Każdy projektor składa się bowiem z około 2 tysięcy przeważnie bardzo precyzyjnych części. Projektory polskie wyposażone są w optykę wyprodukowaną przez Państwowe Zakłady Optyczne w Jeleniej Górze.

Polsce potrzeba dziś trzech tysięcy aparatów projekcyjnych dla 1500 kin. Przewiduje się, że zostaną one wyprodukowane w ciągu najbliższych 6 do 7 lat. Po tym okresie będziemy mogli je nawet eksportować.

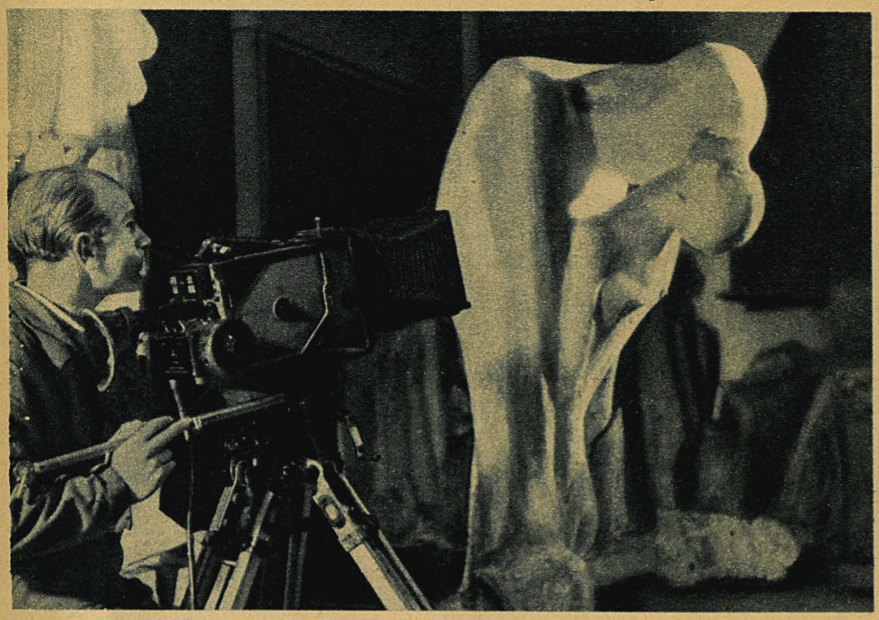
Druga fabryka „Filmu Polskiego" wyprodukowała kilka serii doskonałych reflektorów, tablic rozdzielczych i innego sprzętu kinowego, który już dziś wypełnia braki w urządzeniach naszych kinoteatrów, atelier i laboratoriów.

Jest jeszcze jedna rzecz, której nie można pominąć przy zwiedzaniu fabryk „Filmu Polskiego": panuje w nich prawdziwy entuzjazm i zapał twórczy. Wszyscy bowiem — od zwykłego robotnika do dyrektora naczelnego — zdają sobie sprawę, że tworzą nową ważną gałąź krajowego przemysłu.

Z. P.

Z KAMERĄ FILMOWĄ

FILMY DOKUMENTALNE



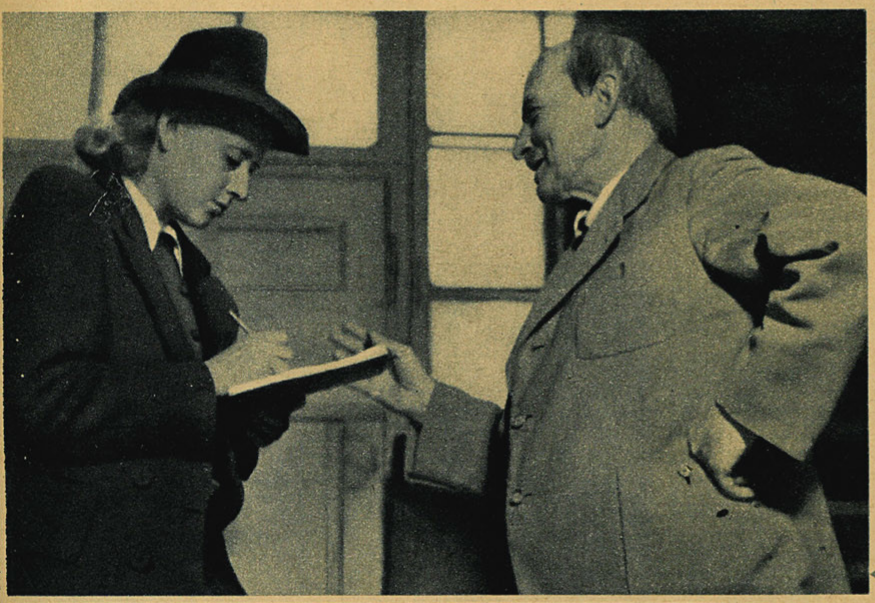
Autor filmu o plastykach, Jarosław Brzozowski w pracowni prof. Dunikowskiego. Tematem zdjęć jest rzeźba „Fatum".

Powiedziano o człowieku, że on jeden może nadawać chwili — trwanie. Czynią to pismo i podobizny wszelkiego rodzaju. Stawia to sobie za zadanie historia. W znaczeniu najściślejszym czyni to zaś film. Film jest najdoskonalszym narzędziem utrwalania płynnego, zmieniającego się nieustannie życia. Chwyta i przechowuje na czas, który jest dla nas wiecznością, najbardziej przelotne, najbardziej pierzchliwe ruchy, gesty, czynności.

Kronika zdarzeń bieżących była jednym z zaczątków filmu, wyprzedziła dramat filmowy. Ale głównie utrwalano tylko wizyty monarchów i defilady, mecze sportowe i epizody wojenne. Około roku 1930 film dokumentalny zwraca się ku różnym palącym zagadnieniom społecznym. Najpóźniej wciągnięto w zakres filmu sprawy twórczości artystycznej. Bodaj najdonioślejsze, jak dotąd, osiągnięcia na tym polu, to filmy ukazujące wybitnych malarzy, grafików i rzeźbiarzy przy pracy.

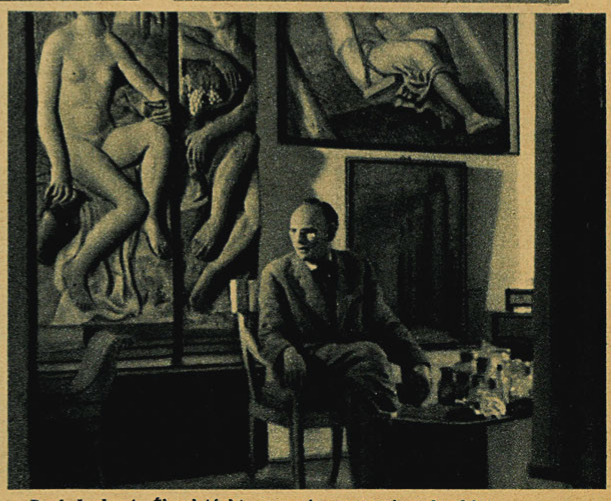
Jak w jakimś plastyku powstaje pierwszy pomysł pewnego dzieła malarskiego lub rzeźbiarskiego tego co prawda żaden film nam pokazać nie może. Ale proces wcielenia pomysłu, dzieje urzeczywistnienia go w materiale mogą być, w zasadzie, pokazane we wszystkich swych fazach kolejnych. Czy potrzeba rozwodzić się o wartości takich filmów jako środka badania i nauczania? Co dalibyśmy dzisiaj za to, żeby zobaczyć Michała Anioła wykuwającego jeden ze swoich posągów, Velasqueza szkicującego „Damy dworu", Rembrandta kończącego jedną ze swych akwafort!

Około r. 1932 Niemcy wykonali film pt. „Ręce tworzące". Film ten pokazywał kilkunastu wybitnych rzeźbiarzy, malarzy i grafików przy pracy, demonstrował wszystkie kolejne fazy powstawania posągu z kamienia i posągu z brązu, akwareli i obrazu olejnego, litografii i akwaforty. Film ten wywarł wówczas silne wrażenie na piszącym te słowa. Omówił on go w jednym z czasopism i opracował projekt podobnego filmu o plastykach polskich. Niestety, ówczesne czynniki miarodajne, którym projekt został przedstawiony, nie podjęły tej inicjatywy. Wskutek tego nigdy już nie zobaczymy, jak ciął w drzewie Skoczylas, jak odbijał swe litografie Wyczółkowski, jak prowadził pędzel Pan-



Znakomity rzeźbiarz Ksawery Dunikowski udziela informacji redaktorce Kroniki Filmowej

Dyrektor Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Eugeniusz Eibisch przeprowadza korektę pracy jednej ze słuchaczek.



Prof. Ludomir Ślendziński w swej pracowni malarskiej.

U ARTYSTÓW

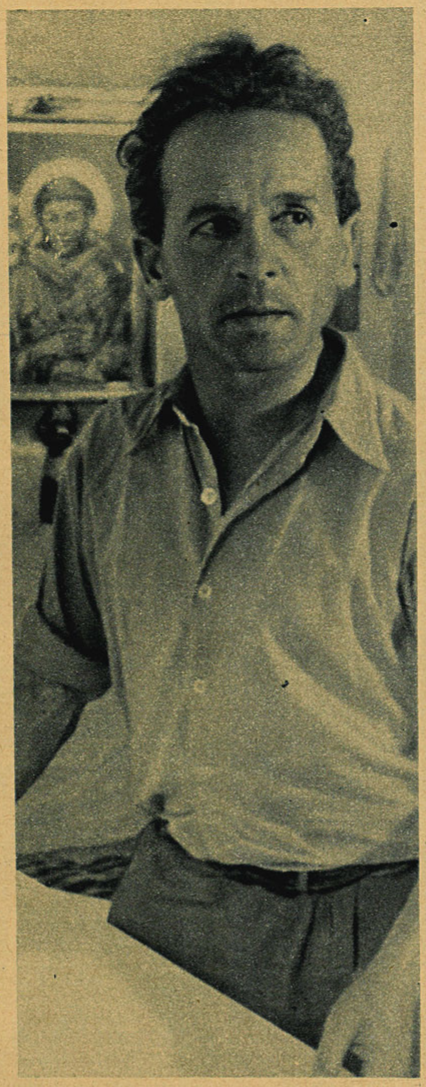
O PLASTYKACH

kiewicz... Jedynie Antoni Bohdziewicz i Stanisław Lipiński nakręcili nieco później, bez związku z tym projektem, krótki film o Józefie Kiukowskim, rzeźbiarzu-animaliście. Po wojnie Francuzi wykonali piękny film „Les artistes français au travail", ukazujący m. i. Matissa, Picassa, Braque'a, Despiau, Le Corbusiera, Perreta w ich otoczeniu domowym i przy pracy.

Ostatnio „Film Polski" zrealizował krótkometrażówkę, pozwalającą nam wejrzeć w środowisko życiowe i pracę kilku plastyków krakowskich (reżyseria i zdjęcia Jarosława Brzozowskiego). Przenikamy do pracowni wielkiego rzeźbiarza Ksawerego Dunikowskiego i widzimy jak przy pomocy dłuta i klepadła obtłukuje jakiś posąg lub, przeglądając się w lustrze, maluje swój portret własny. Asystujemy przy tym, jak Tadeusz Kulisiewicz, autor niezapomnianego cyklu drzeworytów pt. „Szlembark", eposu męczeńskiego żywota mieszkańców biednej, zapadłej wioski w Gorcach, pokazuje przyjaciołom swe nowe prace — rysunki ruin warszawskich. Przypatrujemy się, jak Ludomir Ślendziński, malarz i rzeźbiarz, wielbiciel sztuki włoskiej pełnego renesansu, rozciera swe farby i preparuje podkłady. Jesteśmy świadkami tego, jak dyrektor Akademii Sztuk Pięknych, Eugeniusz Eibisch, koryguje prace swych uczniów. Zaglądamy do wykwintnego home Wojciecha Weissa, twórcy najpiękniejszych w malarstwie polskim aktów kobiecych i słyszymy go grającego na fortepianie. Później zaś widzimy go wędrującego ze sztalugami po okolicach Ojcowa i malującego na powietrzu śmiałymi, mocnymi uderzeniami pędzla pejzaż ze skałami i drzewami, na przemian to zbliżając się, to oddalając od płótna.

Film o artystach krakowskich jest pierwszym większym filmem polskim o plastykach przy pracy. Miejmy nadzieję, że nie będzie ostatnim filmem tego rodzaju. Kraków, jako siedziba rzeźbiarzy, malarzy i grafików polskich, nie został wyczerpany. Po plastykach krakowskich zaś powinna przyjść kolej na plastyków z innych ośrodków. I nie tylko plastyków. Powinno się uwiecznić przy pomocy filmu również wybitnych aktorów, tancerzy, muzyków polskich w ich środowisku życiowym, w ich pracy twórczej i w ich kreacjach.

MIECZYSŁAW WALLIS



Tadeusz Kulisiewicz, grafik i rysownik, autor cyklu znakomitych drzeworytów oraz licznych rysunków, przedstawiających ruiny Warszawy.

Twórca wspaniałych aktów kobiecych, Wojciech Weiss, jest wielkim miłośnikiem muzyki.

KRONIKA ZAGRANICZNA

HALLO, AMERYKA!

Lewis Stone, Edward Arnold i Lionel Barrymore są odtwórcami głównych ról męskich w filmie pt. „Trzech staryca głupców" reżyserii Edwarda Buzzela. Osoba, która potrafiła zawojować serca tej trójki jest Margaret O'Brien, najmłodsza gwiazda Ameryki, lansowana jako następczyni Shirley Temple.

*

Irena Dunne, bohaterka filmów „Boczna ulica", „Za chwilę szczęścia" i „Ukochany" jest ciągle jeszcze bardzo popularną aktorką w Hollywood. Jej najnowszy film „Anna i król Siamu" cieszy się bardzo dużym powodzeniem, mimo iż jest to typowo amerykańska bajeczka miłosna.

*

Pamiętacie Rin - Tin - Tina — czworonożną gwiazdę filmową? Długi czas producenci filmowi nie mogli znaleźć jego godnego następcy. Obecnie Ameryka ma nową sławę psiego rodzaju — jest nią chart, wabiący się Lassie. Chart odniósł niespodziewany sukces w filmie „Niewidzialne oczy" i już nakręcono z nim dwa nowe filmy: „Odważny Lassie" i „Syn Lassiego".

*

WIADOMOŚCI z Z. S. R. R.

Największym powodzeniem na ekranach kin radzieckich cieszy się obecnie film pt. „Przysięga", zrealizowany przez wytwórnię filmową w Tyflisie. Ilustruje on życie rodziny zwykłego robotnika stalingradzkiego na tle wydarzeń, jakie miały miejsce w Związku Radzieckim od chwili śmierci Lenina w r. 1924 do ostatnich dni. Scenariusz napisali P. Pawlenko i M. Cziaureli, który jest równocześnie reżyserem filmu.

*

Reżyser A. Zguridi, twórca kilku znakomitych filmów z życia zwierząt, przeniósł na ekran popularne opowiadanie Jacka Londona pt. „Biały kieł".

*

Znany reżyser A. Dowżenko realizuje obecnie w studiach wytwórni „Mosfilm" (Moskwa) barwny film pt. „Miczurin", poświęcony życiu i naukowej działalności słynnego przyrodnika. W tejże wytwórni powstaje kolorowy film o kompozytorze rosyjskim Glince. Realizuje go według własnego scenariusza L. Arnsztam.

*

O końcowym etapie ostatniej wojny i wkroczeniu wojsk sowieckich do Berlina mówić będzie film reżyserii B. Baboczkina pt. „Brama Brandenburska", Scenariusz napisał M. Swietłow. Produkcja: „Mosfilm".

*

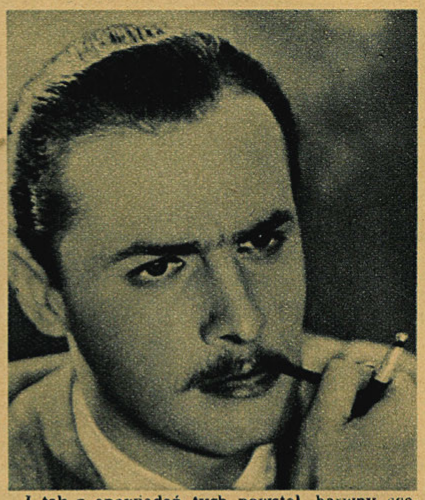
W Z. S. R. R. powstają często filmy, złożone z kilku serii. Znana jest trylogia filmowa o Gorkim, której pierwszą część pt. „Dzieciństwo Gorkiego" oglądaliśmy niedawno na naszych ekranach. Jeszcze przed wojną zrealizowano trylogię filmową, której bohaterem był młody rewolucjonista Maksym. Rolę tę odtwarzał popularny aktor Borys Czyrkow (pierwsza część tego filmu po licznych wycięciach, dokonanych przez cenzurę, była wyświetlana przed wojną w Polsce pt. „W walce z caratem"). Ostatnio powstała druga seria filmu o górnikach zagłębia donieckiego pt. „Wielkie życie". Film mówi o odbudowie i powojennym życiu w tym ważnym ośrodku gospodarczym Z. S. R. R.

*

Żywą działalność wykazują ostatnio wytwórnie filmowe poszczególnych republik związkowych. W Taszkencie powstaje film biograficzny pt. „Nawoi" o uzbeckim poecie i działaczu politycznym w XV wieku. Wytwórnia filmowa w Rydze nakręca film o walce partyzantów łotewskich z okupantem pt. „Zwycięstwo". Wytwórnia filmowa w Swierdłowsku realizuje film oparty na powieści N. Asanowa pt. „Czarodziejski kamień". Treścią filmu są dzieje pewnego geologa, który po powrocie z wojny prowadzi poszukiwania rzadkich kopalin dla potrzeb przemysłowych swego kraju.

ZAKAZANE MELODIE PIOSENKI

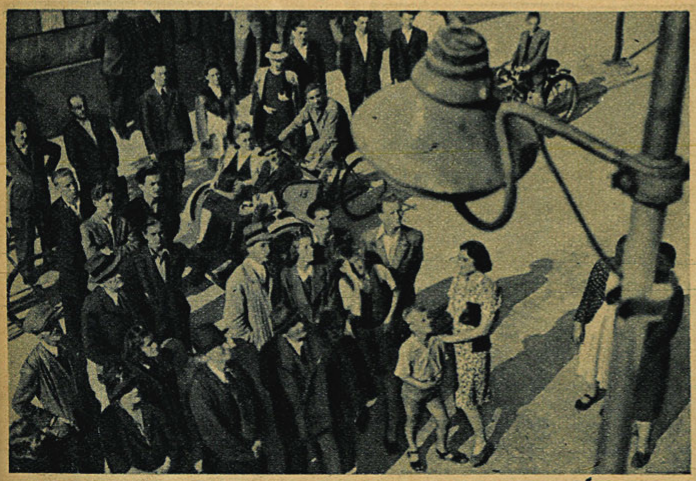
Do atelier „Filmu Polskiego" zgłosił się Roman Tokarski, który w czasie wojny gromadził melodie i teksty zabronionych przez okupanta piosenek. Kierownik produkcji zainteresował się jego zbiorem i poprosił p. Tokarskiego do fortepianu. Właśnie widzimy go, jak w otoczeniu pracowników atelier przypomina niektóre z tych zabronionych melodii i opowiada zdarzenia, jakie im towarzyszyły.



I tak z opowiadań tych powstał barwny scenariusz, a potem film, w którym rolę Romana Tokarskiego odtwarza Jerzy Duszyński, a wykonawcami piosenek są przeważnie autentyczni śpiewacy uliczni i podwórzowi.

Rok 1939. Warszawa w gruzach... Przegrana wojna... I wtedy to ze stopni zburzonej Filharmonii zabrzmiała pierwsza zakazana melodia, pierwszy bunt... „Warszawianka".

Zakazana piosenka podtrzymywała na duchu, krzepiła, budziła wiarę w przyszłość... W pierwszych dniach niewoli często rozbrzmiewała po ulicach, śpiewana przez naszych inwalidów...



...aż raz ze znienawidzonej „szczekaczki" popłynęła najwspanialsza z zabronionych melodii, nadana przez bojowników Polski Podziemnej — „Jeszcze Polska nie zginęła..."

A na ulicy, w podwórzach, w tramwaju, w pociągu rozbrzmiewała piosenka, która bezlitośnie kpiła z okupanta:

„Siekiera, motyka, piłka, szklanka
W nocy nalot, w dzień łapanka...
Siekiera, motyka, piłka, gaz
Uciekajmy, póki czas...

Siekiera, motyka, piłka, alasz
Przegrał wojnę głupi malarz...
Siekiera, motyka, piłka, nóż
Przegrał wojnę już, już, już...".

Siekiera, motyka, styczeń luty
Niemiec z Włochem gubią buty
Siekiera, motyka, piłka, drut
I pan malarz jest kaput!..."

Wędrowne zespoły muzyczne, cieszące się dużą sympatią podróżnych, rozpowszechniały melodie i teksty po wszystkich zakątkach kraju.

W lasach rosły oddziały partyzanckie. Naszym dzielnym chłopcom towarzyszyła piosenka:

„Rozszumiały się wierzby płaczące,
Rozpłakała się dziewczyna w głos.
Od łez oczy podniosła błyszczące
Na żołnierski, na twardy, srogi los..."

Zamieszczamy poniżej fragment scenariusza znanego autora filmowego Roberta Riskina. Wartki dialog, niespodziewane pointy słowne i sytuacyjne wplecione w tok żywej akcji — są przykładem dobrego stylu amerykańskiej komedii filmowej.

I CH

ELLY — CLAUDETTE COLBERT

PETER — CLARK GABLE

Elly, córka milionera, ucieka od ojca. Zrozpaczony papa wyznacza wysoką nagrodę i organizuje pościg za niesforną jedynaczką. Reporter Peter w pogoni za sensacją dla swego dziennika wpada na trop Elly i odnajduje ją wśród pasażerów dalekobieżnego autobusu. W czasie podróży nawiązuje z nią znajomość i Elly z konieczności musi godzić się na tę niepożądaną opiekę. W nocy, wśród deszczu autobus staje, gdyż zerwany most nie pozwala na dalszą jazdę. Peter i Elly udają się na nocleg do pobliskiej gospody. Peter wynajmuje wspólny pokój.

Półblisko. *Peter i Elly.*

Elly — Przed chwilą byłam nieprzyjemnie zdziwiona tym, że przyjmują pana za mojego męża.

Peter — *(beztrosko)* Ach tak, zapomniałem pani powiedzieć, zapisałem nas jako męża i żonę.

Zdumiona rzeczowym tonem, w jakim on to wszystko komunikuje, Elly podnosi brwi.

Elly — Ach tak. Czy pan przypuszcza, że będę płakać z radości?

Peter — Nie. Miałem tylko nadzieję, że pani mi przynajmniej podziękuje.

Elly — Pański egoizm jest bezgraniczny.

Peter — *(wesoło przytakując)* Tak, tak, nie mogę narzekać! A jak z pani egoizmem?

Milczenie. Peter w dalszym ciągu wypakowuje walizkę. Elly przygląda mu się. Uczucie gniewu ustępuje sarkazmowi.

Zbliżenie. *Elly.*

Elly — Co panu dało prawo przypuszczać, że ja się na to zgodzę?

Głos PETERA — *(przerywa)* Chwileczkę, moja pani!

Wchodzi w klatkę.

Peter — Zaraz wszystko ustalimy. Jeśli pani przypuszcza, że się panią interesuję — to proszę o tym zapomnieć. Pani jest dla mnie — tylko nagłówkiem.

Elly — Nagłówkiem? Pan jest reporterem, czy tak?

Peter — Odgadła pani. A teraz proszę posłuchać! Pragnie pani dotrzeć do King'a Westlee, prawda? Ślicznie. Ja pani pomogę. Mnie interesuje tylko monopol na reportaż o pani przygodach — dziennik wypadków — wszystko o pani wściekłym pościgu za szczęściem! Muszę mieć ten reportaż. Jest mi niezbędny.

Elly — Pomyśleć, jakie to czarujące! Bez wątpienia oleju panu w głowie nie brak! Wszystko pan wspaniale obmyślił, nie wyłączając tego *(ruchem oczu pokazuje pokój).*

Peter — *(podążając za jej spojrzeniem, ogląda pokój)* Tego? O, to jest wynikiem czysto matematycznego wyliczenia. Taka izdebka kosztuje dwa dolary za noc; jest mi bardzo przykro, ale muszę pani zakomunikować, kochana żoneczko, że nasza rodzinna kasa nie wytrzyma wydatku na oddzielne apartamenty.

Elly — *(szykując się do wyjścia)* Dziękuję panu, bardzo dziękuję, pan był bardzo łaskaw.

Idzie ku drzwiom.

Peter — Ach, tak! Mnie wszystko jedno! Niech pani idzie w ulewę. Ale ja pójdę za panią. Zrozumiano?

Zbliżenie. *Oboje u drzwi. Elly przygląda mu się, zdziwiona jego bezczelnością.*

Peter — A jeśli nie przestanie się pani upierać będę zmuszony wydać panią natychmiast jej ojcu. Comprenez? Oto z grubsza moje zamiary. Prosta sprawa dla prostych ludzi. Jeśli będzie pani grzeczna, pomogę pani dotrzeć do King'a Westlee. Jeśli nie, zakomunikuję wszystko papie. No, a teraz proszę powiedzieć, które posłanie pani wybiera *(naciska ręką sprężyny, prostując materac).* To? All right!

Elly spogląda na niego z zainteresowaniem. Peter zabiera z posłania zbędne prześcieradło i zawiesza je na sznurze, dzieląc w ten sposób izdebkę na dwoje.

Elly — *(sarkastycznie)* I należy wierzyć, że to uratuje sytuację.

Peter — *(wskazując prześcieradło)* Ach, to? Ja proszę pani lubię odosobnienie kiedy się kładę spać. Tak, jestem bardzo przesądny pod tym względem. Ciekawe spojrzenia bardzo mi przeszkadzają *(wieszając prześcieradło).* Trzymajcie się mury Jerycha! Mniej być może solidne niż te, które Joze zburzył swoją trąbą, ale za to dużo bezpieczniejsze. Trąby, jak pani widzi, nie posiadam *(grzebie w walizce).* A teraz, żeby pani udowodnić, że i ja mam serce, oddaję pani moją najlepszą pyjamę.

Rzuca jej pyjamę. Ona ją chwyta i rzuca na swoje posłanie. W przeciągu całej sceny Elly stoi u drzwi. Teraz Peter zaczyna się rozbierać.

Peter — *(wskazując jej ręką posłanie)* Czy nie chciałaby się pani przyłączyć do synów Izraela? *(Elly nie rusza się z miejsca i nie odpowiada).* Nie chce pani? Ślicznie. Nie trzeba. Widocznie ma pani ochotę popatrzeć jak się mężczyzna rozbiera. Bardzo komiczne. Czy pani wie, że o tym można napisać cały psychologiczny traktat... *(Wyjmuje swoją pyjamę).* Nie znajdziesz dwóch mężczyzn, którzy by to robili jednakowo *(zdejmuje marynarkę i kamizelkę).* Pani nie uwierzy, ale znałem człowieka, który zdejmował kapelusz na samym końcu, kiedy był już zupełnie rozebrany. O, to był widok! Po wielu latach udało mi się poznać jego tajemnicę. On nosił perukę. A ja mam, proszę pani, swoją własną metodę. Jeśli pani zauważyła zdjąłem przede wszystkim marynarkę. Teraz — krawat *(rozwiązuje krawat).* Teraz — koszula *(ściąga koszulę).* A teraz zgodnie z przepisami, należy zdjąć spodnie. Ale tu właśnie różnię się od wszystkich *(siada na krawędzi pryczy i rozsznu-*

NOCE

rowuje buty). Przed spodniami zdejmuję buty. Naprzód prawy, potem lewy. No, a potem każdy postępuje po swojemu *(wstaje i zaczyna rozpinać spodnie).*

Zbliżenie: *Elly, chroniąc się za „murami Jerycha" biegnie w kąt do swojego posłania. Siada na krawędzi pryczy, nie ma co ze sobą począć. Czuje się jak w pułapce. Chciałaby pokazać temu zarozumialcowi, że nie ma do czynienia z dzieckiem.*

Wstaje, podchodzi do okna i wygląda na zewnątrz.

Zbliżenie: *Przy oknie. Elly patrzy na nieustającą ulewę. Ciężkie krople deszczu jakby drażniąc ją, bębnią po szybach. Odwraca się powoli od okna. Jej oczy ożywiają się na widok posłania — posłanie wygląda bardzo ponętnie. Jakby nie było, Elly nie spała dwie noce. Wraca do pryczy.*

Panorama: *Aparat wędruje za nią. Zmęczona opuszcza ramiona i siada na posłaniu.*

Średni plan: *Widać obie części izdebki przedzielone prześcieradłem. Peter jest już w pyjamie.*

Peter — Czy jesteś jeszcze ze mną, wyrodku? *(Elly nie odpowiada).* Niech pani nie błaznuje. Taka dobrze przespana noc wyjdzie pani na pewno na zdrowie. Nie ma przyczyn do obawy. Mury Jerycha obronią panią od złego wilka *(zaczyna śpiewać, kładąc się do łóżka).* „Nic nie zrobi świnkom wilk, świnkom wilk, świnkom wilk..."

Elly rozbiera się powoli. Zarzuca swoją bluzeczkę na prześcieradło wiszące na sznurze.

Elly — Czy nie trudno panu zgasić światło?

Peter — Ani trochę *(gasi światło).*

Średni plan. *Izba pogrążona w mroku. Smuga światła od latarni wpada przez okno z zewnątrz. Widać tylko twarz i ręce Peter'a. Patrzy w sufit. W przegródce Elly widać tylko jej sylwetkę. Widać, a raczej można się domyślić, że na podłogę pada jej spódnica. Elly pozostaje tylko w kombinacji z białego jedwabiu, która dość wyraźnie odcina się od ciemności. Elly bierze pyjamę i chowa się w kąt.*

Zbliżenie. *Ramiona i głowa Elly. Elly patrzy z obawą na przegrodę Peter'a i trzymając przed sobą pyjamę w jednej ręce, drugą opuszcza ramiączko kombinacji. Rzuca swoją kombinację na prześcieradło, wiszące na sznurze.*

Zbliżenie. *Peter patrzy na prześcieradło wiszące na sznurze. Widzi kombinację.*

Peter — *(nieco chrapliwie)* Prosiłbym zdjąć te rzeczy z murów Jerycha.

Głos ELLY — Ach, przepraszam.

Z prześcieradła znika bluzka i bielizna.

Półbliskо: *Część izby, w której mieści się Elly. Elly daje nurka pod kołdrę, nakrywa się po szyję i nastraszona patrzy na część Peter'a.*

Zbliżenie. *Peter. Peter wyczuwa jej bliskość. Sytuacja poniekąd dwuznaczna. Jego spojrzenie pada na prześcieradło, zawieszone na sznurze.*

Panorama. *Aparat podąża za jego spojrzeniem w stronę prześcieradła. Zatrzymuje się tam chwilę. To bardzo niepewna przegroda. Aparat wraca z powrotem ku twarzy Peter'a. Peter patrzy na prześcieradło. Jego twarz nic nie wyraża.*

Zbliżenie. *Elly. Jej nieco wystraszone spojrzenie jest również przykute do prześcieradła. Jest jej odrobinę niewyraźnie i przyjemnie. Odwraca głowę i chwilę patrzy w sufit. Poczem jej oczy nagle rozszerzają się — szybko siada.*

Elly — *(serio)* Ach, a propos, jak panu na imię?

Peter — *(odwraca głowę)* Czego jeszcze?

Średni plan. *Widać obie przegródki.*

Elly — Kto pan jest?

Peter — Kto, ja? — Ja jestem ptakiem hałasującym po nocy. Jestem delikatnym, porannym wiaterkiem pieszczącym pani urocze liczko.

Elly — *(przerywając)* Ale imię pan ma? Tak?

Peter — Acha! Owszem, mam imię. Peter Yorn.

Elly — Peter Yorn? Nie podoba mi się.

Zbliżenie. *Peter.*

Peter — Niech to panią nie martwi. Jutro rano zwróci mi je pani z powrotem.

Zbliżenie. *Elly opada na poduszkę.*

Elly — *(mruczy)* Bardzo mi miło pana poznać, panie Yorn.

Zbliżenie. *Peter.*

Peter — Mnie również, pani Yorn.

Średni plan. *Elly spogląda na prześcieradło, poczem odwraca się i układa do snu. Peter odwraca się również do ściany.*

Zaciemnienie.

Robert Riskin

Przełożył Jan Rojewski

363 METRY POD ZIEMIĄ

POWSTAJE FILM O WIELICZCE

Wieliczka! Jesteśmy na miejscu.

Reżyser i operator filmu o Wieliczce Jarosław Brzozowski wydaje ostatnie polecenia. Obładowani aparaturą i sprzętem pomocniczym zjeżdżamy w dół — na siódmy i ósmy poziom do głębokości 363 m. — w głąb podziemnego królestwa soli. Ściany ociekają wilgocią. Czerwona rdza kapie z pułapu windy, która kołysze się rytmicznie w nagłym zahamowaniu tak, że aż bębenki w uszach bolą.

Kroczymy teraz przez podziemne korytarze, znaczone białymi stemplami, które wyglądają jak widma. Trzeba schylać nieustannie głowę. W pewnej chwili idziemy zgięci w pół. Pod nogami coraz bardziej nierówny grunt, przeskakujemy przez zwały soli, aż wreszcie odsłania się przed nami olbrzymia pieczara — cel wędrówki i miejsce zdjęć.

Żmudna i chlubna praca górnika uwieczniona zostanie na taśmie filmowej. Zwoje tej taśmy, ukryte w pudełkach, wyjdą z głębi ziemi na powierzchnię, aby po wywołaniu i zmontowaniu ukazać oczom tysięcy widzów kinowych w całej Polsce, a może i po za jej granicami, ile pracy wymaga wydobycie tego białego, słonego proszku, po który przy obiedzie wystarczy sięgnąć ręką do solniczki.

Film o Wieliczce nie będzie tylko suchym reportażem z kopalni soli. Scena, jaką nakręcamy przedstawia pracę górników w XVII wieku. Stroje górników z tego okresu spoczywają w kufrze na ziemi. Zaczynamy się przebierać, prawie w ciemności, jedynie przy świetle lampki górniczej.

Sporo czasu zabiera rozstawienie reflektorów i wybór miejsca. To ostatnie należy do reżysera, który wdrapał się pod sam strop zastygłych w bezruchu złomów soli.

Sprawdzamy jeszcze światło. Elektryk włącza kontakt. I naraz wydaje mi się, że jestem w bajecznej grocie z kryształów. Snopy świateł, całe kaskady i strumienie oślepiających promieni biją w białe skały i załamują się tysiącami odblasków. Najcudniejszy teatr natury urzeka nas swym czarem.

— Prąd mamy dziś dobry — cieszy się elektryk. — Nie tak, jak wczoraj.

— Dosyć! Zgasić!

Gasną reflektory i znów jest tylko szary bezruch skalny.

— Poszukam lepszego ujęcia — mówi reżyser i znika gdzieś w ciemności.

Mijają długie minuty czekania na sygnał.

— Próbne zdjęcie! — słychać wreszcie głos reżysera. — Aktorzy gotowi? Proszę na plan, pod tamtą ścianę!

Wchodzimy na górę soli, windując się z trudem po olbrzymich bryłach, osuwających się przy każdym kroku. Sól wciska się natrętnie do chodaków z łyka, w których udało mi się przemycić nowoczesne i — na szczęście — niewidoczne skarpetki. Sól żre. Po kilku dniach zdjęć w kopalni soli buty są mocno nadwyrężone, nogi też.

— Światło!

Żar reflektora bije w twarz. Mrużę powieki.

Reżyser objaśnia ostatni raz scenę: — Katastrofa, oderwana bryła stacza się wprost na nas, lawina, okrzyk przerażenia...

Mimowoli patrzę nieufnie na zwisającą z pułapu bryłę.

— Zdjęcie próbne! Jedziemy!

Na głębokości 363 metrów pod ziemią, w jaskrawym, nigdy nie oglądanym tu świetle reflektorów, miota się na solnym urwisku dziwaczna sylwetka w starodawnym stroju, w kapturze, z kilofem w ręku.

Warkot kamery naraz ustaje. To znak, że można odpocząć.

— Doskonale! Reżyser rzuca krótko asystentowi: — Proszę zanotować! Próbka kadru, F—50. Wycinać od klatki 485 w górę.

Ale odpoczynek trwa krótko. Jeszcze jedna próba i jeszcze jedna, a po tym już zdjęcia. Trzeba wytężyć całą uwagę: taśma filmowa jest droga, a dla pomyłek bezlitosna.

Jeszcze zdjęcie grupowe, jeszcze inne próby — i odpoczynek. Popijam herbatę z termosa, oglądając zarazem swoje posiniaczone kolana i zdartą skórę na nogach i rękach. Słuchamy opowiadania elektryka o jego przedwojennych sukcesach filmowych Każdy coś dorzuca. Ten wspomnienia z Włoch, ten z Anglii, ów ze swej praktyki w kraju. Mechanik zaczyna rozmawiać z kolegą po rumuńsku, odnajdując naraz wspólnych znajomych w Bukareszcie, z czasów wojennej włóczęgi.

Nagle z głębi ciemnego lochu rozlega się dudnienie. Przetacza się wagonik, błyskają lampki górnicze: idzie zmiana. Dla nas to sygnał do dalszych zdjęć. Nie myślcie, że trwają krótko: gdy objuczeni akumulatorami i ekwipunkiem technicznym wchodzimy do windy, która zawiezie nas na powierzchnię, dochodzi już godzina 11 w nocy. Dwanaście godzin pracy pod ziemią!

Przed kopalnią czeka już nasz samochód.

Wracamy do Krakowa.

K. A. Strzałka

NOWE FILMY FRANCUSKIE W POLSCE

SCENA z FILMU „FALBALAS".

W ramach zawartej niedawno przez „Film Polski" umowy z wytwórniami francuskimi, nadeszło kilka dalszych filmów, których zakup sygnalizowaliśmy już poprzednio. Są to:

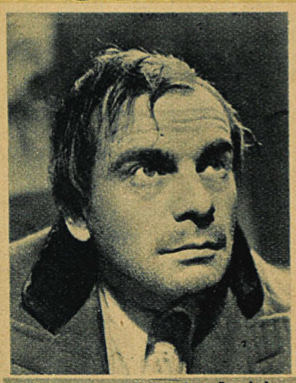
„Falbalas" — z życia paryskich domów mód. Film reżyserował Jacques Becker, słynny twórca obrazu „Skarb rodziny Goupi", Oba te dzieła zyskały wielki rozgłos na całym świecie, świadcząc o indywidualnym i dojrzałym talencie Beckera.

„Les enfants du paradis" (tytuł tymcz. „Dzieci raju") — kostiumowy film z połowy ubiegłego stulecia, opowiadający o cyganerii artystycznej Paryża. Jest to dzieło wielkiego reżysera Marcela Carné, niezapomnianego autora filmu „Ludzie za mgłą". Spośród bardziej znanych aktorów biorą w nim udział: Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur i Pierre Renoir.

„Klatka słowicza" („La cage aux rossignols") — film o młodzieży w domu poprawczym. W roli głównej występuje znany aktor Noel-Noel.

Do filmów tych opracowuje się w chwili obecnej polskie teksty i po sporządzeniu kopii ukażą się na naszych ekranach.

JACEK WOSZCZEROWICZ POWRACA NA EKRAN



J. Woszczerowicz jako Jemioł w filmie „Testament prof. Wilczura".

...jako szewc Leon w nowym filmie polskim „Dwie godziny"

...jako żebrak w „Elektrze" J. Giraudoux na scenie Teatru W. P. w Łodzi

Kto z nas nie pamięta charakterystycznej postaci Jemioła, pijaka — filozofa z filmów „Znachor" i „Testament" prof. Wilczura" albo ciekawej sylwetki mistrza czarnej magii ze „Strachów"?

Jeżeli role te wykraczały poza banał i szablon przedwojennych filmów produkcji polskiej, to w głównej mierze było to zasługą ich odtwórcy — Jacka Woszczerowicza.

Obecnie po siedmioletniej przerwie świetny aktor powraca na ekran. Jako jednego z czołowych aktorów Teatru Wojska Polskiego w Łodzi widzieliśmy go ostatnio m. in. w znakomitych kreacjach w „Dożywociu" Fredry (rola Łatki), w „Elektrze" Giradoux (rola żebraka) i w „Szelmostwach Skapena" Moliera.

W realizowanym obecnie przez Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego filmie „Dwie godziny" J. Woszczerowicz odtwarza rolę szewca Leona, który przebywał w obozie koncentracyjnym, gdzie był stale prześladowany przez kapo. Ale gdy po zakończeniu wojny Leon powraca do domu, przypadek sprawia, że na ulicy staje jeszcze raz oko w oko ze swoim prześladowcą.

Dowiadujemy się, że ten pierwszy powojenny występ popularnego aktora w filmie nie jest przelotny: J. Woszczerowicza ujrzymy również w następnych filmach polskich m. in. w muzycznym filmie o Moniuszce.

(p.)

Z HISTORII KINEMATOGRAFII

Pierwsza chwila po wybuchu pożaru.

PIERWSZE OFIARY KINA

„Ogromna katastrofa w Paryżu", „Niesamowity pożar przy ulicy Jean Goujon", „Sto czterdzieści sześć osób żywcem spłonęło" — oto jakie tytuły pojawiły się pewnego dnia w prasie francuskiej w 1897 roku. Szereg pism ukazało się w żałobnych obwódkach.

Tragiczny ten wypadek pożaru wiąże się ściśle z rozwojem kina.

Na tradycyjnym dorocznym bazarze dobroczynnym zainstalowano również, jako jedną z atrakcji — sensacyjną nowość kinematograf, który w następstwie stał się przyczyną nieszczęścia.

Korespondent „Wędrowca" w obszernej relacji z Paryża pisał:

„...bezpośrednim powodem katastrofy był kinematograf. Butelka z kwasorodem potrzebnym do produkcji, nie była szczelnie zatkaną, ulatniający się z niej gaz w zetknięciu z iskrą elektryczną zapalił płótno, nakrywające namiot. Według innych opowiadań robotnik, usługujący przy kinematografie, chciał dolać nafty, a obchodząc się przy tej czynności nieostrożnie, spowodował wybuch".

Drewniany budynek spłonął w ciągu kilkunastu minut, chłonąc olbrzymią ilość ofiar. Wydarzenie to spowodowało nagłe zahamowanie popularności ówczesnego kina wśród wstrząśniętych do głębi paryżan. Trzeba było kilku lat, by zapomniano o tym wypadku i zaczęto uczęszczać na filmy z większym niż poprzednio entuzjazmem.

(oryginalne reprodukcje z „Wędrowca" 1897 r.).

KOCHA ..... LUBI ..... CAŁUJE .....

1. Oto mężczyzna, za którym szalały przed ćwierćwieczem miliony kinomanek na całym świecie. Ogniste spojrzenie, płomienne uczucie i żar namiętności plus nieskazitelny mundur i rycerskie maniery — to idealny kochanek na ekranie i w życiu, po prostu Rudolf Valentino — niepowtarzalny wzór długiej serii amantów filmowych.

2. Czas robi swoje. Gusty wielbicielek zmieniają się. Romantyczna szlachetność nie zniewala już serc niewieścich. Amant musiał wyjść nieco z salonowej formy i nabrać manier zlekka brutalnych. Niebieski ptak, złoty młodzieniec, król spelunek i mistrz gry w „oko" — to dopiero kochanek!

3. O próżności kobieca! Cóż ci po mundurze i manierach, cóż ci po brutalu? Wszystko to ci tysiąckrotnie zastąpi wysportowana sylwetka boskiego Ramona. Ten tors, te bicepsy i rozkoszny przedziałek!

4. La donna e mobile! Amant, by nie wyjść z obiegu musiał często zmieniać skórę. Boski, frapujący swą nagością „poganin" ubrał się i to w nie byle co. Prześcieradło owinięte sznurkiem, huculska czamara, fantazyjnie wygięty kindżał, egzotyka na 102 — i serca na widowni mdlały.

5. Moda przekreśla dawne ideały. Moda lansuje nowe. Amant-zdobywca poszedł w kąt. Kobieta chce zdobywać sama. Mężczyzna może być nieśmiały, niezgrabny, nawet źle ubrany, milczący, nietowarzyski, o gołębim sercu, o charakterze dziecka, które... w odpowiednim momencie potrafi lewym sierpowym znokautować natrętnego rywala.

6. Nic nie poradzą gusta, nic nie poradzi moda, ani pobożne życzenia niezliczonych rzesz wielbicielek. To już chyba ostatnie stadium metamorfozy kochanka filmowego. Mamy zaszczyt przedstawić:

oto amant ery atomowej.

SZCZYPTA GORZKIEJ SOLI

Szpilki

przywitały nasze pismo następującą uwagą:

„Film Polski" wydał pismo pt. „Film". He, he, pierwszy film „Filmu Polskiego"...

●

DZIENNIK POWSZECHNY

w numerze z dn. 11. 8. pisze:

„Spełniło się życzenie miłośników X Muzy i ukazał się wreszcie pierwszy numer pisma poświęconego wyłącznie zagadnieniom filmu. Nosi on nazwę jak przed wojną „Kino"...

...Nowe, powojenne „Kino" różni się jeszcze od przedwojennego tym, że nie jest poświęcone wyłącznie reprodukowaniu fotosów pięknych aktorek i aktorów i omawianiu ich skandalików rozwodowych — ale istotnym zagadnieniom filmowym".

Słusznie. Dlatego też nasze „Kino" dla odróżnienia od przedwojennego „Kina" nazywa się „FILM"

●

Z PRASY:

„Dziennik Sztokholmski, „Aftonbladet" zamieszcza wywiad z bawiącym w Szwecji A. Harrisem, autorem popularnej „Piosenki o mojej Warszawie". Wedle oświadczenia Harrisa zamierza on nakręcić film o Warszawie i w tym celu udaje się do Ameryki."

Podobno „Film Polski" postanowił nakręcić film o Tatrach i w tym celu wysyła ekspedycję w Himalaje.

●

TAJEMNICA WSKAZUJĄCEGO PALCA

W „Przekroju" p. Bohdziewicz informuje czytelników o filmie radzieckim, którego tematem jest życie Polaków w czasie okupacji. Jak się okazuje, *„Kijów zwrócił się do Filmu Polskiego z prośbą o konsultanta, ale konsultanta nie otrzymał".*

Prawdę mówiąc sprawa raczej przykra. Zaprzyjaźnione mocarstwo postanawia zrealizować film na tematy polskie. Zwraca się do powołanej instytucji polskiej z prośbą o konsultanta, ale prośba ta zostaje w sposób bezprzykładny zlekceważona. Oburzające, prawda? Pikantną tę wiadomość opatrzył Bohdziewicz tytułem: *„Nasza wina"*. Nasza — znaczy się Filmu Polskiego i Bohdziewicza. Przepraszamy, dlaczego Bohdziewicza? Przecież nie on odmówił konsultanta! Nie możemy przyjąć tej wielkodusznej ofiary wypróbowanego przyjaciela Filmu Polskiego i oświadczamy stanowczo: to nie jego wina!

Winą jego jest natomiast, że informację swoją wyssał z wskazującego palca prawej ręki. Z wskazującego — szło mu bowiem o wskazanie „czynnikom miarodajnym" na skandaliczny brak odpowiedzialności ze strony kierowników Filmu Polskiego. Jak słusznie przewidział, w ministerstwie przeczytano inkryminowaną notatkę i zmartwiono się srodze. Dyrektor Departamentu Przedsiębiorstw Państwowych zażądał od Filmu Polskiego wyjaśnień. Odpowiedzieliśmy mniej więcej tak:

Wielce Szanowny Panie Dyrektorze, o konsultanta nikt nas nie prosił. Co więcej, twórcy filmu n i e m o g l i prosić nas o konsultanta, realizację bowiem rozpoczęli w lutym roku 1944-go, kiedy o Filmie Polskim marzyło się dopiero czterem postrzelonym filmowcom z czołówki frontowej I-szej Dywizji. A rewelacjami pana Bohdziewicza prosimy się nie przejmować. Źródłem ich jest najczęściej ten sam niewyczerpany w swej pomysłowości wskazujący palec prawej ręki.

●

ZIEMIA POMORSKA

w notatce pt. „Nos dla tabakiery czy tabakiera dla nosa" omawia sposób w jaki przeprowadza się lotną kontrolę biletów w kinach:

„... W momencie zaciekawienia publiczności treścią filmu powstaje światło i kontrolerzy wędrują od krzesła do krzesła żądając okazania biletów.

Cóż to za pomysł z tego rodzaju kontrolą? Jeśli zaś uniknąć jej niepodobna — to dlaczego odbywa się w środku akcji? Czy nie można tego zrobić bezpośrednio przed seansem?...

...Nie wiemy do kogo należy pomysł z tą kontrolą w trakcie wyświetlania filmów. Świadczy on o wyjątkowym lekceważeniu sobie publiczności...

Zdajemy sobie sprawę z trudnej pracy komisji specjalnej, która zabrała się do wyłapania spekulantów i kombinatorów handlujących biletami kinowymi — ale dlaczego cierpi przy tym większość, Bogu ducha winnych widzów?

Podzielając nasze i „Ziemi Pomorskiej" zdanie, C. Z. K. zarządził zmianę sposobu przeprowadzania kontroli, zalecając jednocześnie stosować przy tym jak najwięcej... taktu.

●

CARREFOUR

Narzekamy, że nie dochodzą do nas nowe filmy amerykańskie.

Inni natomiast skarżą się na ich nadmiar.

Za pośrednictwem paryskiego tygodnika „Carrefour" wpłynął do naszej książki zażaleń następujący protest:

Wujaszek Sam otoczył Francję żelazną kurtyną... z taśmy celuloidowej starając się nie dopuścić na ekrany filmów produkcji nieamerykańskiej.

Francuzi skazani w większości na wyłączne delektowanie się filmami made in U. S. A., mają zdaje się dość dyktatury Hollywoodu.

●

NAPRZÓD

pod sensacyjnym tytułem „Bandytyzm filmowy" pisze o skandalicznym wypadku wyświetlania na ekranach barbarzyńsko okaleczonej kopii filmu „Maskarada". Nie dość że w środku filmu brakowało całych scen, ale usunięte zostało zakończenie, co wypaczyło ostatecznie piękny utwór Lermontowa.

Na podstawie tej notatki zarządzono dochodzenie. Wynik:

„Nowa kopia filmu „Maskarada", która była grana równocześnie w kinach „Wanda" i „Scala" wykazała 15 (piętnaście) sklejeń. Skrócenia dokonano w kinie „Wanda". Do czasu ukończenia śledztwa zawieszono w czynnościach 2 osoby z personelu kina. Sprawę przekazano równocześnie prokuratorowi".

Czekamy na wyniki dochodzenia i surowe ukaranie winowajców. Dla domorosłych korektorów sztuki filmowej, filmowych bandytów, nie może być pobłażania.

Na marginesie dodamy, iż do opracowania polskiej wersji „Maskarady" przystąpiono ze specjalnym pietyzmem, ze względu na wykorzystanie w filmie oryginalnego tekstu Lermontowa. Tłumaczenie powierzono poecie Włodzimierzowi Słobodnikowi. Opracowanie trwało kilka miesięcy.

●

DZIENNIK POLSKI

Z. Grotowski w nrze 211 opisuje zabawne qui pro quo:

„Łódź jest siedzibą nie tylko „Szpilek" ale i „Filmu Polskiego". Czasami wynikają z tego zabawne pomyłki. Przed paru miesiącami posłałem do Łodzi projekt scenariusza i pewną humoreskę. Jednakże pomyliłem się (jest to „łódzkie, arcy łódzkie" — jak mówią w polskim Hollywood). Kopertę ze scenariuszem zaadresowałem do „Szpilek", a tę, która zawierała humoreskę — zaadresowałem do „Filmu Polskiego".

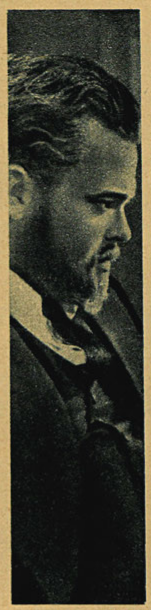
Redaktor „Szpilek", widząc mój podpis dał utwór do składania, gdyż przypuszczał, że w bardzo poważnym scenariuszu musi się kryć jakiś dowcip, bo przecież inaczej bym nie posyłał tego do pisma, które także drukuje utwory wesołe.

Bardzo się zdziwiłem, ale ponieważ honorarium było niezłe, więc nie posłałem sprostowania.

Natomiast przeraziłem się, gdy dowiedziałem się, że moją humoreskę o szabrownikach Jan Szancer przerobił na poczekaniu na film o Krzysztofie Kolumbie".

O ile Jan Marcin Szancer skorzystał samowolnie z pomysłu, powinien podzielić się honorarium, które od dawna zainkasował i które było wcale niezłe! Ale uprzedzamy, że nie pójdzie to tak łatwo, gdyż Szancer zdążył zamienić Kolumba na penicylinę, a w dodatku nosi się z zamiarem ostatecznej przeróbki scenariusza na drugą serię „Zakazanych piosenek".

KTO TO?



To nie Stanisław Dygat po powrocie z Paryża, jak mogli przypuszczać czytelnicy po przeczytaniu w ub. nr. jego korespondencji opatrzonej tym oto zdjęciem. Dygat podobno jest znacznie młodszy i przystojniejszy.

Fotografia przedstawia nowokreowaną w U. S. A. sławę filmową — Orsona Wellesa, aktora, reżysera i scenarzystę w jednej osobie.

Podpis pod zdjęciem został w ostatniej chwili połknięty przez korektora.

Chcąc wynagrodzić autorowi wyrządzoną krzywdę moralną, obiecujemy umieścić w gwiazdkowym numerze „Filmu" jego duży portret (w technikolorze).

●

SAMOCHWAŁA W KĄCIE STAŁA

„Fragment z pięknego filmu pt. „Odrą do Bałtyku" — oto tekst jaki znalazł się przy jednym ze zdjęć w poprzednim numerze naszego pisma.

A fe! Każda liszka swój ogon chwali.

Redaktor, który z takim entuzjazmem skomponował ów podpis, starał się usprawiedliwić cytując pochwalne słowa recenzji:

„Nareszcie film ten ukazał się na naszych ekranach. Z radością stwierdzamy, że przeszedł nasze oczekiwania. Zarówno opracowanie techniczne, jak oprawa słowna stoją na najwyższym poziomie.

...Film ten powinni zobaczyć wszyscy mieszkańcy Polski... Zasługuje na to w zupełności tak ze względu na doniosły temat jak i jego mądre ujęcie i piękne wykonanie".

(Śląsk-Odra-Bałtyk, Jednodniówka)

Ale i tak nikt mu nie uwierzy. Wiadomo — przekupiony przez Wytwórnię.

●

ŹLE SIĘ DZIEJE W „FILMIE"...

Niedobrze, gdy redaktorzy i korektorzy „Filmu" zamiast pilnować numeru idą na lody, lub do kina. W wyniku takich praktyk łatwo się można dostać do gabinetu osobliwości, czy też na Oślą łąkę.

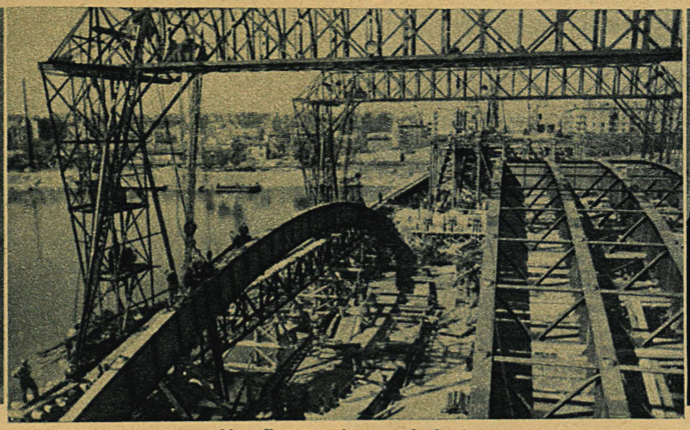
Musimy sprostować kilka „kwiatków", powstałych w nr 2 bynajmniej nie z winy chochlika drukarskiego:

Tytuł na str. 8-9 ma brzmieć — „Film w ZSRR". W tymże artykule nazwisko autora powieści „Moi drodzy chłopcy" ma być Kassyl. Sztukę „Wilki i owce" napisał Ostrowski. Na str. 15 omyłkowo podano, iż film „Pałace łódzkich fabrykantów" ma „średni metraż", zamiast „krótki metraż".

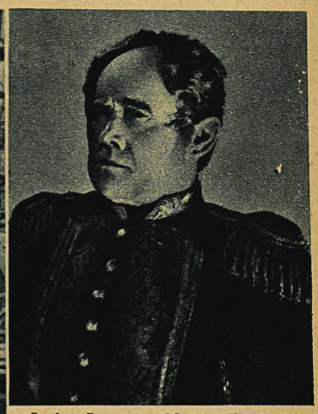
Najgorszy błąd wkradł się do wywiadu z Dobiesławem Damięckim, któremu autor artykułu p. Janowski zmienił imię na Bogusław. P. Damięckiego najmocniej za to przepraszamy.

KRONIKA FILMOWA

Hanna Skarżanka w filmie „Dwie godziny"



Most Poniatowskiego w budowie



Stefan Jaracz w filmie „Księżna Łowicka"

„DWIE GODZINY"

W łódzkim atelier „Filmu Polskiego" trwają od kilku tygodni zdjęcia do filmu „Dwie godziny", realizowanego przez Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego. Jan Marcin Szancer, objął kierownictwo artystyczno-literackie filmu. Przy aparacie Stanisław Wohl i Seweryn Kruszyński. Dekoracje inż. Anatola Radzinowicza. W filmie biorą udział następujący aktorzy: Jerzy Duszyński, Barbara Fijewska, Władysław Grabowski, Stanisław Grolicki, Władysław Hańcza, Irena Krasnowiecka, Tadeusz Łomnicki, Wanda Łuczycka, Mieczysław Milecki, Kazimierz Pawłowski, Hanna Skarżanka, Danuta Szaflarska, Józef Węgrzyn, Jacek Woszczerowicz, Aleksander Zelwerowicz. Kierownikiem produkcji jest Aleksander Pękalski.

●

FILM O MŁODZIEŻY WARSZAWSKIEJ

Jednym z nielicznych filmów młodzieżowych, zrealizowanych w Polsce przed wojną był „Legion ulicy" reżyserii Aleksandra Forda. Film ten osnuty na tle życia stołecznych gazeciarzy tak pod względem tematycznym, jak i artystycznym znacznie odbiegał od przeciętnego poziomu produkcji krajowej.

Ostatnio A. Ford, L. Starski i J. Fetke zakończyli opracowywanie scenariusza reżyserskiego filmu pt. „Ulica Graniczna", również opowiadającego o życiu młodzieży warszawskiej, tym razem w latach okupacji. Główne role w „Ulicy Granicznej" odtwarzać będzie młodzież szkolna w wieku 11—13 lat. A. Ford, który film ten będzie reżyserował, oraz kierownik produkcji A. Suchcicki dokonali niedawno z pośród 5 tysięcy uczniów i uczenic z różnych miast Polski wyboru kandydatów na wykonawców ról głównych filmu. Próbne zdjęcia dźwiękowe w atelier wypadły pomyślnie. Zdjęcia do filmu rozpoczną się w końcu bieżącego miesiąca.

Prace realizatorskie trwać będą do końca bieżącego roku.

Na ekranach kin polskich ukazał się krótkometrażowy film dokumentalny pt. „Most", ilustrujący przebieg prac nad odbudową oraz otwarcie mostu Poniatowskiego w Warszawie. Film ten został zmontowany ze zdjęć wykonanych przez operatorów Polskiej Kroniki Filmowej w roku ubiegłym i bieżącym.

Przy pracy nad filmem „Jedziemy na wczasy"

„Jedziemy na wczasy!" — te słowa były najpopularniejszym hasłem szerokich mas pracowniczych całej Polski w ciągu ubiegłych miesięcy. Przykre niespodzianki sprawiała jednak uczestnikom wczasów pogoda, zwłaszcza w górach i nad morzem. Dała się ona również we znaki naszemu zespołowi realizatorskiemu, zajętemu pracą nad filmem średniometrażowym o wczasach. Ponieważ jest to film całkowicie plenerowy, każdy dzień deszczowy lub tylko pochmurny skazywał filmowców na bezczynność. Dopiero drugą połowę lipca i początek sierpnia wykorzystano należycie, kręcąc ze zdwojonym zapałem. W chwili obecnej film znajduje się w montażu i wkrótce ukaże się na ekranach.

OD REDAKCJI

Po ukazaniu się pierwszego numeru naszego pisma otrzymaliśmy moc listów od Czytelników z gratulacjami, życzeniami i uwagami krytycznymi. Za listy te serdecznie dziękujemy, wszystkie rady i życzenia ze strony naszych Czytelników będziemy starali się uwzględniać w miarę możliwości.

Sprawa szkolenia: artykuł informacyjny na ten temat ukaże się w następnym numerze „Filmu". Znajdą w nim Czytelnicy wyczerpujące omówienie sprawy szkolenia filmowego w Polsce.

Odpowiedzi listownych nie udzielamy. Na listy Czytelników odpowiadać będziemy wyłącznie w niniejszej rubryce.

Jotpe (Zielonagóra). Na każde z pytań znajdzie Pan wkrótce odpowiedź na łamach „Filmu". Obecnie gromadzimy odpowiednie materiały informacyjne.

Wrońska Emilia (Kraków). Adres, o który Pani pyta brzmi: Łódź, Narutowicza 69.

Osika Marian (Kraków). Prosimy przesłać za zaliczeniem pod adresem Redakcji „Filmu".

W. Wokowski (Gdańsk). Dziękujemy za obszerny i interesujący list. Artykuł o Irzykowskim jako o teoretyku i krytyku filmowym przygotowujemy.

„TESTAMENT JARACZA"

W pierwszą rocznicę śmierci znakomitego artysty scen polskich śp. Stefana Jaracza ukazało się na ekranach specjalne wydanie Polskiej Kroniki Filmowej, zawierające zdjęcia niektórych kreacyj aktorskich oraz pogrzebu zmarłego Artysty-Demokraty.

●

W ramach produkcji Instytutu Filmowego reżyser Kazimierz Czyński przystąpił do realizacji filmu wg własnego scenariusza pt. „Nafta". Zdjęcia wykonuje A. Wawrzyniak.

●

Do rzędu filmów krajoznawczych o naszych ziemiach zachodnich przybędzie wkrótce nowy, noszący tytuł „Ziemia Lubuska". Realizuje go obecnie reżyserka Natalia Brzozowska. Zdjęć dokonuje S. Sprudin.

●

KSIĄŻKI NADESŁANE

Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik"
Henryk Sienkiewicz — W pustyni i w puszczy
Władysław Rymkiewicz i Bohdan Tuhan — człowiek o dwóch twarzach
Ksawery Pruszyński — Margrabia Wielopolski
Stefan Żeromski — Przedwiośnie
Stefan Żeromski — Popioły
Jan Kott — Mitologia i realizm
Jerzy Kornacki — Oczy i ręce
Janina Broniewska — Szlakiem I-ej Armii
Antoni Olcha — Nowa Naprawa
Maria Dąbrowska — Ludzie stamtąd
Adam Ostrowski — Hugo Kołłątaj
Michał Szołochow — Cichy Don t. I, 3 części
Wojciech Żukrowski — Z kraju milczenia
Arkady Fiedler — Dywizjon 303
Arkady Fiedler — Dziękuję ci, kapitanie

UWAGA, CZYTELNICY!

Prenumerata dwutygodnika FILM wynosi 80 zł kwartalnie (6 numerów)
Zamówienia przyjmuje administracja „Filmu" Łódź, Narutowicza 69.
Należność można wpłacać na konto PKO Nr VIII-4550.

Zdjęcia polskie reprodukowane w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": Jarosław Brzozowski, Stanisław Dąbrowiecki, R. Klonowski, Stanisław W. Urbanowicz, Kazimierz Wawrzyniak. Zdjęcia zagraniczne: Jubileums — Productionen (Sztokholm), Lenfilm (Leningrad), Two Cities (Londyn), L'Écran Français (Paryż), Gray-film (Paryż). Fotosy z filmów „Zakazane piosenki" i „Dwie godziny" wykonał M. Frankfurt. Zdjęcie J. Woszczerowicza ze sztuki „Elektra" wykonali: St. Brzozowski i J. Malarski.

film DWUTYGODNIK

REDAGUJE ZESPÓŁ. REDAKCJA ŁÓDŹ, UL. NARUTOWICZA 69. TEL. 282-80
Sekretarz Redakcji przyjmuje we wtorki, środy i czwartki od 12—13
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM-POLSKI"

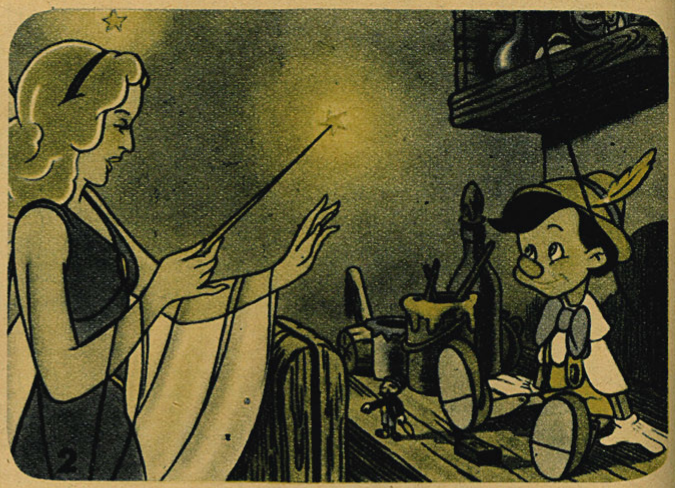
Cena ogłoszeń w tekście 50 zł za 1 mm wysokości przy układzie trzyszpaltowym.

Rotograwiura Drukarni św. Wojciecha pod Zarządem Państwowym w Poznaniu. 4137. K-8300.

* PRZYGODY PINOKIA *

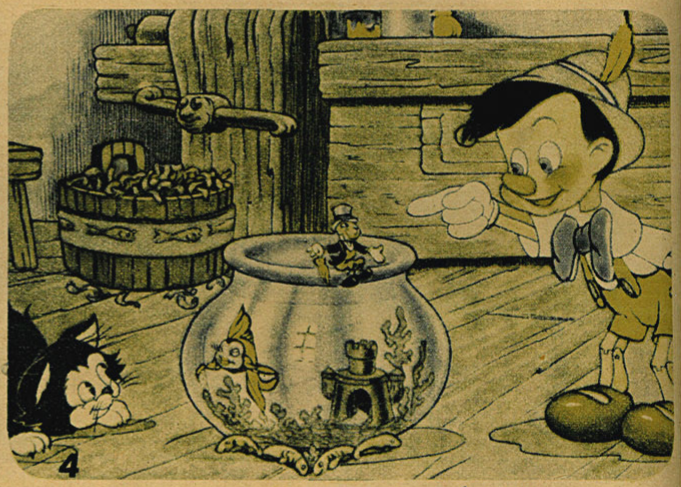
Rysunki: Studio Walta Disney'a **Tekst: Jan Rojewski**

Stary snycerz, imć Peretto
nie miał dzieci, prosił przeto
dobrą wróżkę raz o świcie
by w Pinokia tchnęła życie.

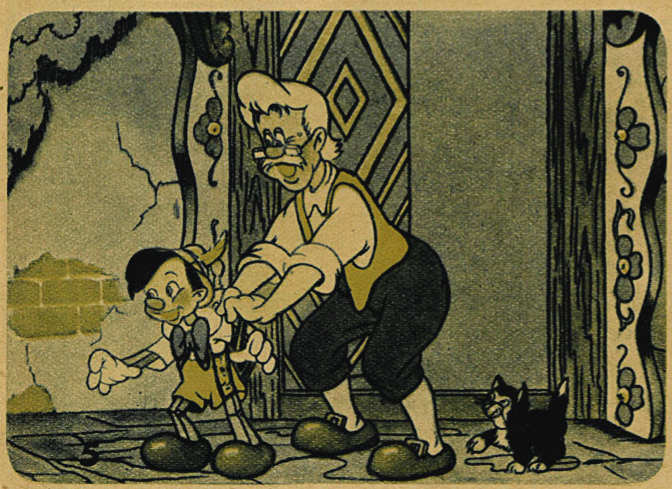


— Dobrze, ożyj mój Pinokio!
A Pinokio wlepił wzrok w nią.
Pierwsza myśl, jak tylko ożył,
że z tej wróżki dziewczę hoże.

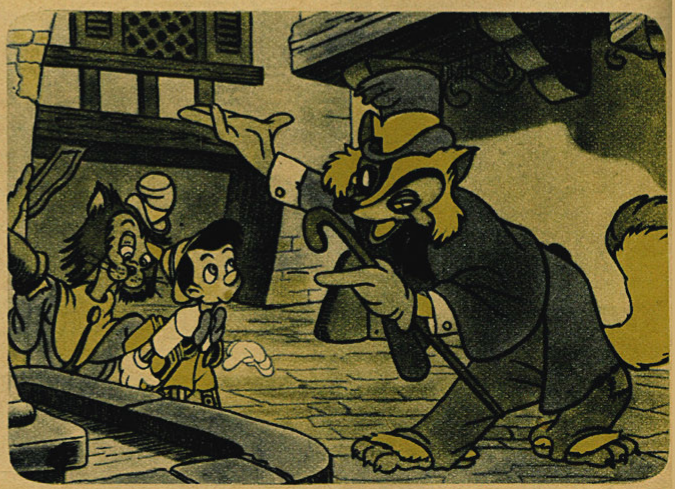
Potem wróżka swym patykiem
ożywiła pana Criket.
— Ty Pinokia bądź sumieniem! —
— Dobrze — odparł uniżenie.



— Hola! — zdziwił się Pinokio —
Poco rybka w kloszu moknie?
Lepiej z rybką się ożenię! —
A sumienie mówi, że nie.



Wnet wymyślił nową psotę,
już nie z rybką, ale z kotem.
Dał mu ojciec elementarz...
— Ucz się, to się opamiętasz! —



Nie powiedział nic nikomu
nasz Pinokio — pokryjomu
poszedł z lisem Gedeonem
śpiewać pannie pod balkonem.

Dalszy ciąg przygód Pinokia w następnym numerze.